

1194407
.A.

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

RÉALISATION D'UN CORPUS MULTIDISCIPLINAIRE D'ŒUVRES INSPIRÉES DU

MYTHE D'ICARE COMME ALLÉGORIE DE LA CHUTE DU CAPITALISME

MÉMOIRE-CRÉATION PRÉSENTÉ COMME EXIGENCE PARTIELLE DE LA

MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR

MATHIEU BEAUSÉJOUR

NOVEMBRE 2012

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je dois remercier en premier lieu l'École des arts visuels et médiatiques de l'Université du Québec à Montréal pour m'avoir permis de terminer cette maîtrise plus de dix ans après l'avoir débutée. L'accompagnement d'Hélène Doyon à titre de directrice de mémoire aura été des plus éclairant. Son ouverture devant les possibilités de la pratique artistique m'a permis de travailler en toute confiance dans les exigences du cadre universitaire. Merci Hélène. Je souhaite aussi remercier Bernard Lamarche et Micheline Dusseault, mes seconds lecteurs qui ont permis de polir avec diligence mon français. Je tiens aussi à remercier les collaborateurs de la performance *Icarus : La révolte* : Marie-Claude Bouthillier, Martin Dumais, Antoine Ertaskiran, Yan Giguère, Corine Lemieux, Émilie Roby, Gilles Renaud, Anne Roger et Alain Vaidie. Je dois aussi beaucoup à la musique, à mes amis qui m'inspirent, à ma mère et à Peter Dubé mon amoureux-conspirateur, mon soleil et mon obscurité, sans qui toute cette réflexion n'aurait pas de sens pour moi.

AVANT-PROPOS

J'ai abordé l'exercice de rédaction du mémoire-crédation comme j'appréhende la création artistique et le monde en général : une sorte de chaos à partir duquel il me faut extraire du sens. J'ai donc juxtaposé des textes, des idées et des concepts d'origines diverses pour en souligner les continuités, les rapprochements et les filiations. Ces objets de référence ont été modulés pour créer un ensemble logique et identifier des points de repère conceptuels au projet artistique *Icarus*.

Quant au corpus d'œuvres, il est le résultat de près de vingt ans de recherche et d'expérimentation, d'apprentissage et d'accumulation de connaissances. Les œuvres d'*Icarus* sont apparues sous plusieurs formes; le dessin, le son, l'installation, la performance, la modification corporelle... à l'image de mes productions artistiques antérieures. Ce qu'il y a de nouveau dans *Icarus* c'est une volonté de détachement, de lâcher prise sur le monde concret et temporel pour mettre de l'avant la création d'un monde imaginaire avec des monstres (le Soleil, l'acéphale, le drone) et une trame narrative (le mythe d'Icare, le culte du Soleil, le capitalisme tardif). Si les composantes de *La récolte* et *La révolte* posaient un regard politisé sur le monde, les œuvres de *La chute de l'empire*, fonctionnent quant à elles en *stasis*, en battement aveuglé de l'être au-delà des préoccupations sociales tout en proposant une application politisée de mon processus de travail tant au niveau de l'échelle des moyens que de l'écologie des matériaux et de l'emploi du temps.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
AVANT-PROPOS.....	iii
LISTE DES FIGURES	v
RÉSUMÉ	vi
INTRODUCTION	7
CHAPITRE I	
1.1 : Le travail	11
1.2 : Musiques	15
1.3 : Le drone	17
1.4 : La vision	21
CHAPITRE II : CATALOGUE DES ŒUVRES	
2.1 : Icarus : la récolte	25
2.2 : Icarus : la chute de l'empire / Empire Falls	31
2.3 : Icarus : la révolte	41
CONCLUSION	49
BIBLIOGRAPHIE	52

TABLE DES FIGURES

Figure	Page
1.1 : Croquis tiré d'un carnet de notes..... Mathieu Beauséjour, 2008	7
1.2 : <i>Magick Number</i> , pochette de disque pour AUN, Drone Records..... Mathieu Beauséjour, 2009	20
2.3 : Vue d'une publicité du Musée d'art contemporain de Montréal..... dans le métro de Montréal, automne 2011 Prise de vue Mathieu Beauséjour	29
2.4 : Vue de l'installation <i>Icarus : La chute de l'empire / Empire Falls</i> Oboro, Montréal Prise de vue Paul Litherland	31
2.5 : <i>Icarus : Greenwich</i> Prise de vue Paul Litherland	35
2.6 : Relief mithriaque à double face, Musée du Louvre..... II ^e - III ^e siècle après J.-C., Rome. Prises de vue Mathieu Beauséjour	42
2.7 : Relief mithriaque à double face, Musée du Louvre..... II ^e - III ^e siècle après J.-C., Rome. Prises de vue Mathieu Beauséjour	43
2.8 : Carte d'invitation pour la performance <i>Icarus : La révolte</i> Mathieu Beauséjour, 2012	44
2.9 : Image de la performance <i>Icarus : La révolte</i> Prise de vue Antoine Ertaskiran	48

RÉSUMÉ

Avec le corpus *Icarus*, je ne prétends pas faire une analyse critique du Pouvoir ou du Capitalisme, il m'importe plutôt de proposer une vision personnelle des dérèglements de l'esprit que cause l'attraction du Pouvoir et du Soleil par une mise en forme plastique qui s'inscrit dans l'univers symbolique de l'art. *Icarus* est une proposition artistique qui prend forme en dessins, en œuvres graphiques, en installations, en sculptures, en sons et en performances. Ce corpus prend son origine dans le mythe d'Icare et s'inspire d'une multitude d'images. Au culte de Mithra et du soleil invincible (ou invaincu) *Sol invictus* se superposent des images de la Révolution française, des théories de la consommation, du don et de la perte telles qu'esquissées par Georges Bataille. *Icarus* se veut aussi une interprétation de visions imaginaires et sonores dans le but de proposer une œuvre qui traverse des préoccupations esthétiques, révolutionnaires, économiques et philosophiques.

Mots clés : mythologie, musique, *stasis*, vision, installation, dessin, performance

INTRODUCTION

Ce qui le dominait, c'était le sentiment d'être poussé en avant par son refus d'avancer

— Maurice Blanchot

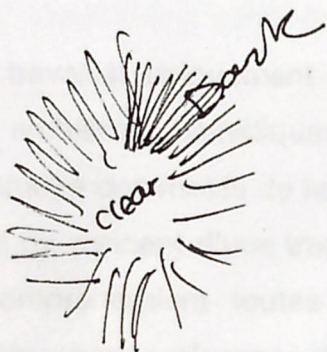
The Key to Joy is Disobedience

— Aleister Crowley

Le Soleil, mon œil¹

J'ai vu au Schwules Museum de Berlin un paysage dessiné où seuls les rayons du soleil occupaient le ciel. L'astre lumineux n'était pas représenté ou il l'était plutôt par son absence. Cette image d'un *rien qui émane* m'a frappé. J'ai cru bon de la reproduire pour voir où ce vide pouvait m'entraîner et jusqu'où ces rayons m'éclaireraient.

SUN.



1.1 : Croquis tiré d'un carnet de notes

J'ai voulu comprendre cette absence qui rayonne, ce trou qui irradie. Le soleil allait devenir l'archétype d'un vide qui engouffre, qui se consume tout

¹ *Le Soleil, mon œil* a été publié dans le catalogue d'exposition *Icarus*, Oboro (Montréal), 2012

en étant resplendissant. L'image du soleil est symboliquement somptueuse, inépuisable et effrayante. Elle est un dessin d'enfant, une représentation de la divinité et un symbole impérial. Le soleil noir, l'éclipse et le soleil dans son état négatif appellent quant à eux la catastrophe, l'apocalypse et la mort. Lorsqu'il est jaune, le soleil s'apparente au plus précieux des métaux et à son opulence. Vu de la Terre, il est à la fois lumière et obscurité vacillant dans sa révolution.

À l'été 2009, j'allais m'installer pour un mois de résidence au centre Est-Nord-Est à Saint-Jean-Port-Joli. Dans mon nouvel atelier vide, blanc et lumineux, j'apportais quelques surfaces préparées au gesso, des stylos et des règles. Je voulais arriver à mon but par une économie de moyens et, par un geste répétitif et absurde, occuper le maximum de mon temps. Comme la trotteuse de l'horloge, j'allais réaliser des dessins autour d'un point central et marquer une révolution autour d'un soleil immobile et vide. Ce même vide que l'atelier m'offrait devait se remplir par de simples traits de crayon.

L'idée de travailler uniquement la ligne noire et sa répétition vient d'une étude des emblèmes héraldiques. Dans les gravures anciennes en noir, on peut reconnaître des motifs de hachures qui forment un code de couleur. En m'inspirant du concept d'une traduction de la couleur par un code noir, mes dessins comprendraient toutes les couleurs du prisme. Je pense ces dessins comme des blasons, des portraits et des objets optiques dans lesquels le regard se perd. Un cercle dans un rectangle, un point (de fuite) sur une surface. L'effet moiré provoqué par l'enchevêtrement des lignes du dessin s'apparente aux guillochis des billets de banque. Un lien économique, la fascination de l'argent, était subitement en place.

C'est alors que l'image d'Icare m'est apparue à l'écoute d'une chanson folk (*Icarus*, Changes, 2006). Il devenait évident que ma réflexion esthétique pouvait, par extension, devenir une allégorie du mythe de l'homme qui s'envola vers le Soleil. Je me suis questionné sur la notion de vision : rétinienne, hallucinatoire. Quel serait l'effet sensoriel, visuel et sonore à l'approche du Soleil ? Une image du soleil brûlant et éblouissant. Un grondement assourdissant.

Fuyant le labyrinthe et désobéissant à Dédale, Icare s'envole vers le Soleil. Le mythe grec ne mentionne aucunement la motivation d'Icare à aller plus loin. En art et en littérature, la chute d'Icare nous a été maintes fois représentée. Mais nous ne connaissons jamais sa version de l'histoire, jamais nous ne saurons ce qu'il a vu ou ce qui l'incita à aller aussi loin. Quelle séduction, quelle emprise eut le Soleil sur Icare ? Celui-ci a-t-il commis un acte de dérogation, de désobéissance ou de transgression à la loi de son père ? Aurait-il eu un sentiment de pouvoir si grand à l'approche du Soleil qu'il aurait ressenti une confiance en soi absolue ? Quelle fut la vision de son dernier instant, une vision qui brûle les yeux, un aveuglement ?

Le mythe d'Icare est une incarnation des ambitions démesurées de l'esprit, de l'intellect devenu insensé et de l'avidité de Pouvoir. Pensant aux civilisations qui ont vénéré le Soleil, on ne peut que constater leur chute. Tous s'y brûlent les ailes. Je crois que notre monde contemporain n'y échappe pas. En fait, il est peut-être encore plus apocalyptique : le soleil nous brûle littéralement la peau, il assèche la terre et perturbe les champs magnétiques. L'astronomie nous donne à voir les ondes et les éruptions solaires; les photographies et les enregistrements du soleil nous permettent de mieux imaginer son attraction chaotique. Tout comme le mythe, les

formes actuelles du Pouvoir étatique et économique exposent l'irrationalité et l'avidité qui s'y rattachent. Nous avons déplacé l'attraction du Soleil vers son symbole, l'or. À partir de cette réflexion et de ce point de vue, du moment dans le mythe où Icare est suspendu dans les airs, qu'il désire, qu'il aspire à sa liberté et à sa mort, j'exécute une allégorie de la chute de l'empire capitaliste.

Avec le corpus *Icarus*, je ne prétends pas faire une analyse critique du Pouvoir ou du capitalisme, il m'importe plutôt de proposer une vision personnelle des dérèglements de l'esprit que cause l'attraction du Pouvoir et du Soleil par une mise en forme plastique qui s'inscrit dans l'univers symbolique de l'art. *Icarus* est une proposition poétique et esthétique polysémique qui prend son origine dans le mythe d'Icare et qui s'inspire d'une multitude d'images. Au culte de Mithra et du soleil invincible (ou vaincu), *Sol invictus* se superposent des images de la Révolution française (la décollation du souverain), des théories de la consommation, du don et de la perte telles qu'esquissées par Georges Bataille. *Icarus* se veut aussi une interprétation de visions imaginaires et sonores dans le but de proposer une œuvre qui recèle des préoccupations esthétiques, révolutionnaires, économiques et philosophiques.

Pour mieux comprendre le sens que je désire donner à *Icarus*, il m'importe d'abord de définir trois axes d'intérêt, trois points d'origine qui seraient, en quelque sorte, des points de départ du projet qui seront traités aux chapitres *Le travail*, *Musiques* et *La vision*, avant d'entamer un catalogue descriptif des œuvres.

CHAPITRE I

1.1 Le travail

Depuis quelques années maintenant, j'accorde une place primordiale à l'atelier dans la création. L'atelier est mon lieu de travail, mon espace de réflexion, de réalisation et, souvent, des premières communications de mes œuvres. J'y installe une mécanique qui trouve son équilibre entre mon besoin d'isolement et la nécessité du partage. Entre ces deux pôles, il y a l'impératif du travail, de faire un geste qui s'inscrira, lorsqu'il est réussi, dans le monde. Le temps accordé à la réalisation des œuvres devient à la fois précieux et désintéressé, dans le sens que je le libère de ses *a priori*. Je lui attribue une valeur distincte, un genre de plus-value que je considère essentielle pour mener à bien la création et qui en serait la motivation. À l'atelier, j'installe une discipline journalière qui, une fois les impératifs de la vie quotidienne satisfaits, laisse place à un espace indéterminé pour y penser la matière et la transformer. Je mets en action cet espace privilégié pour que les œuvres prennent forme en une matérialité issue d'un *travail*. En ce sens et pour ce texte, je me concentre sur l'idée du travail, de la réalisation des œuvres, en mettant en perspective leurs origines esthétiques et leurs ancrages dans le monde. Le travail de diffusion des œuvres et la marchandisation de l'art seront traités de façon ponctuelle au sein de ce mémoire sous l'angle symbolique du don, de la perte et du transfert.

Dans certaines de mes œuvres antérieures, une trace de l'occupation du temps de travail passé à leur confection est visible. Dans *Survival Virus de Survie* (1991-1999), c'est la collection de transactions d'argent qui était inscrite dans des cahiers durant près de dix ans. Dans *Memes* (1998-1999), j'ai écrit NE TRAVAILLEZ JAMAIS à répétition sur quatre grands papiers

velins à l'échelle humaine (173 cm x 78 cm). Ces œuvres nous parlent, entre autres, du temps passé à les réaliser et d'une *perte* dans l'absurdité du travail. Je souhaitais poursuivre cette réflexion avec *Icarus* et ainsi mettre en avant l'idée du travail à même l'œuvre. Dans les dessins du corpus qui nous intéresse, il y a la marque d'une révolution complète autour d'un cercle, d'un cadran, de ce qui deviendra une représentation du soleil. Dans cette image du passage du temps, j'ai arrêté mon regard sur un moment particulier du mythe d'Icare, où, ébloui, il avance dans sa chute, comme pour l'arrêter, ou, du moins, le fixer dans l'image. Pour arriver à cet effet, je travaille à l'aide de la répétition d'un geste simple, le tracé d'une ligne qui représente pour moi, lorsqu'il est isolé de l'ensemble, un geste absurde à la fois futile et généreux. En ce sens, je fais certains liens avec le travail sculptural d'Éric Cameron et celui, pictural, de Roman Opalka comme sources d'inspiration pour la manière de travailler. Leur pratique de l'atelier au quotidien et leur engagement dans un geste répétitif qui marque la temporalité suggèrent une perspective fructueuse entre l'exécution d'un geste et le temps nécessaire à l'achèvement de l'œuvre. Chez Opalka, la mise en abîme de l'existence de l'artiste au sein d'une œuvre qui concilie sa disparition visuelle avec une continuité formelle est vertigineuse. Une méditation sur la traversée de l'existence est incarnée dans l'objet d'art, comme on le voit chez Cameron, dont le travail quotidien fait disparaître l'origine des sujets en camouflant les référents pour en exposer une sorte d'aura excédentaire, une marge informe en gesso. Les travaux d'Opalka et de Cameron m'interrogent sur l'existence et la présence physique de l'art au-delà d'une simple idée d'objet d'art, de concept artistique ou de marchandise esthétique. Ces œuvres revêtent pour moi une qualité étrange et abstraite, en tension entre la rigueur mathématique et la facture manuelle, entre le temps qui passe et le geste de l'artiste qui est garant de leur matérialisation.

Bien sûr, ces projets artistiques se campent dans des durées nettement plus longues que les dessins du projet *Icarus* qui, eux, se calculent en heures, avec une certaine vitesse d'apparition. Mes images ne sont qu'une (ou deux) révolution(s) autour d'un cadran. Leur cycle de réalisation s'apparente au jour solaire, il est habituellement constitué d'une journée de travail. D'autres liens viennent accentuer les familiarités que j'établis avec le travail de ces artistes tels l'utilisation du gesso, l'achromie, la répétition, l'accumulation, la surface et son plan. Des idées qui seront explorées plus bas, dans le chapitre *La vision* ainsi qu'au catalogue des œuvres.

À ce temps où l'art s'exécute, j'attribue une qualité de *dépense improductive* qui exclurait « tous les modes de consommation qui servent de moyen terme à la production [utilitaire] » (*La part maudite*, Bataille, 1949, p. 28). Cette dépense, cette *perte*, doit « être la plus grande possible pour que l'activité prenne son véritable sens » (p. 28). Suivant cette logique, la conception du travail devient alors symbolique, mais comme le suggère l'auteur, ce don ne peut prendre sens que dans un échange, puisqu'il faut que « donner devienne acquérir un pouvoir » (p. 28), qu'il y ait une acquisition par le sujet (artiste).

Chez Bataille, cette notion inspirante du don propose le Soleil, qui « donne sans jamais recevoir » (p. 66), comme l'archétype de la perte. J'aspire à concilier la réalisation d'œuvres d'art avec la consommation de l'astre qui nous éclaire, à être en quelque sorte en harmonie avec sa force, avec son *travail* se poursuivant par cycles et selon une rythmique journalière. Mon but serait de faire abstraction du phénomène encombrant et inévitable qu'est le capitalisme tardif, de m'en libérer par l'art et paradoxalement, par mon travail. Je souhaite engager mes énergies dans la création d'œuvres

improductives, dissipatrices d'une énergie qui ne peut être accumulée d'aucune façon » (p. 63). Bataille souligne dans sa théorie de l'économie que les rayons du soleil sont « la source et l'essence de notre richesse » (p. 66). Le soleil dispense l'énergie sans contrepartie, son excédent qui se consume est son pouvoir. Poursuivant cette pensée, j'entrevois le travail de la matérialisation de l'art comme le pouvoir que gagne l'artiste sur le travail de son imagination. L'art deviendrait ainsi la rémunération du travail. Une richesse gratuite.

Le motif de l'argent et de son accumulation demande maintenant à être examiné. L'argent a la valeur qu'on lui accorde. Il est possible de ne lui en accorder aucune ou une très grande selon l'entente de l'échange, mais il demeure l'unité de mesure essentielle des transactions quantifiables. Dans ma pratique, j'active ce que j'appelle un *sacrifice des monnaies*. L'appel à la disparition de l'argent dans l'œuvre *Survival Virus de Survie* et la découpe des pièces et des billets de banque lors des performances *Filth* (2007) et *Monument 2010* (2010) mettent en perspective une « désacralisation » de la valeur économique par la valeur symbolique au moyen d'une transformation de la matière. L'argent est, dans ces œuvres, l'objet transitionnel par lequel passe le sacrifice de l'excédent. L'objet par lequel la perte prend forme. Poursuivant ce principe dans les dessins d'*Icarus*, l'accumulation, le travail de lignes tracées est exécuté dans le but de produire une perte économique qui paradoxalement génère le gain d'un objet d'art dans une de ses formes les plus communes et clairement identifiables, un dessin. Ce gain, je le reconnais comme un *travail sacrifié*, dans le sens latin de *sacro*², qu'il en serait la *consécration*, qu'il en confirmerait la valeur.

² Bréal, M., *Dictionnaire étymologique latin* (1918)

1.2 Musiques

Il m'apparaît important de traiter de la musique au sein d'*Icarus* pour mettre en perspective certaines filiations culturelles et références esthétiques que j'attribue au projet, mais aussi parce que mon oreille mélomane me pousse à explorer les formes expérimentales et marginales de l'art des sons. De la musique, j'en écoute abondamment, j'en collectionne les enregistrements et j'en accumule une connaissance qui, transmise, sera éclairante je crois, pour souligner les similitudes qui existent entre l'univers de la musique et l'univers visuel déployé dans mes œuvres actuelles. Pour *Icarus*, je me suis aussi lancé dans une recherche de textures sonores qui s'intègrent aux expositions et aux performances pour mettre en avant l'idée d'un temps arrêté. C'est à partir de ce concept de temps arrêté, de *stasis* — terme anglais dont je ne trouve aucune traduction française satisfaisante —, que les liens entre la musique et *Icarus* seront explorés.

Mais d'abord, je dois préciser que l'intégration du son et de la musique dans ma pratique artistique remonte à plus d'une quinzaine d'années. Dans les années 1990, j'ai réalisé des compositions musicales sérielles générées par ordinateur (*Five Dollars*, 1995 et *La Symphonie des portefeuilles*, 1997) où était créé un *chant de l'argent*. Ces pièces musicales ont été éditées sur des supports cassette et CDr en concordance avec la marchandisation des musiques *underground* de l'époque. Entre 2001 et 2007, j'ai utilisé des éléments sonores dans la composition de nombreuses expositions et j'ai eu recours à la pièce musicale *l'Internationale* (Eugène Pottier, Pierre de Geyter, 1888) comme point de ralliement d'une série d'installations qui mettait en scène l'idée de révolution (*Spare Some Social Change* [2005], *Flight out of this world* [2003], *We Have a Special Plan for This World* [2004]). Ici, j'ai eu

recours à l'hymne des communards et des révolutionnaires pour son pouvoir évocateur de l'union et du rassemblement dans un but politique. La musique était édifiante, elle faisait image de fête, d'engagement et de communion. À plusieurs reprises, mais plus particulièrement dans certaines des œuvres de ce corpus d'installations (*Baker's Dozen* [2005], *Diversion* [2005]), l'*Internationale* était teintée de mélancolie ou évoquait un repli existentiel face aux grands idéaux socialistes. Dans les deux cas, l'utilisation de cet hymne avait pour but de souligner le caractère identificatoire de cette forme musicale qui rassemble et fait chanter en chœur. Suite à cette réflexion, la musique qui allait accompagner *Icarus* devait être à cent lieues de l'esprit communard pour faire apparaître la voie individuelle, intérieure, aveuglée, hallucinée et en perte de repères de l'homme qui s'envole vers le Soleil. Je me suis vite rendu à l'évidence que cette musique était celle qui me fascine depuis vingt-cinq ans.

Depuis le milieu du XX^e siècle, la musique cultive plus que toutes les autres formes d'art la notion d'avant-garde, de sous-culture et d'*underground* qui en fait toute la richesse et l'hétérogénéité. À travers la diversité des genres musicaux actuels, j'examinerai une tradition qui trouve ses fondements dans les musiques traditionnelles du monde et dans l'avant-garde new-yorkaise des années 1960. Fort d'un demi-siècle d'expérimentations artistiques, ces nouvelles musiques possèdent aujourd'hui leurs propres généalogies, leurs propres histoires en marge des discours et des aspirations culturelles dominantes. Ces musiques sont aussi intimement liées à plusieurs autres modes d'expression comme la performance, la danse, le body art, le cinéma, le happening, l'installation, l'art vidéo, les arts électroniques et numériques et les arts graphiques. Elles gardent vivante l'idée de l'avant-garde transdisciplinaire qui assume pleinement sa marginalité en rapport

avec le capitalisme tardif par une marchandisation distinctive des traces matérielles et des enregistrements de cette forme d'art en des éditions de luxe ou limitées qui circulent parmi un réseau d'initiés. Cette approche de la marchandisation de la culture se rapporte plus à l'art qu'au commerce, plus à l'idée de l'édition que de la production de masse habituellement associée au monde de la musique.

1.3 Le *drone*

Le *drone* (ou bourdon) est, dans le vocabulaire musical, une eurythmie minimaliste continue ou répétitive qui prend son origine dans des formes traditionnelles de plusieurs pays où elles sont souvent associées à un rite communal, militaire ou religieux. Pensons à l'*om* tibétain, à la cornemuse écossaise ou aux chants de gorge des Inuits et des peuples sibériens qui ont en commun une continuité harmonique de base, une fondamentale, autour de laquelle se structure un agencement de sonorités. À titre d'exemple, les instruments folkloriques comme l'harmonium, l'accordéon et le *didgeridoo* produisent des effets polyphoniques qui provoquent des *drones*. L'avènement des *drones* modernes et leur actualisation en tant que potentiel artistique apparaîtront dans l'avant-garde new-yorkaise du début des années 1960 dans l'entourage du compositeur La Monte Young. Les membres de son collectif Theatre of Eternal Music³ gravitaient alors autour de John Cage, de Fluxus, du minimalisme et des happenings, en pleine ébullition artistique des *sixties*. Les performances musicales du groupe furent parmi les premières à être accompagnées de projections visuelles, qualifiées à l'époque de *multimédia* (ou *mixed media*); cette conception de la

³ John Cale, Tony Conrad, Alex Dea, Jon Hassell, Terry Jennings, Angus MacLise, Billy Name et Marian Zazeela.

présentation de la musique allait ouvrir la voie aux groupes rock psychédéliques et, subséquemment à la culture techno, dans une recherche d'images en mouvement qui soutenaient et augmentaient la portée des concerts. Il est à noter ici que ces deux *undergrounds* : le psychédélisme et les *raves*, étaient grandement informés et imbibés de la consommation de drogues hallucinogènes provoquant chez le spectateur un effet de communion avec la musique, par l'hallucination, par la vision perturbée.

À l'instar de Cage qui avançait une idée de rupture typiquement moderniste, une *fin de la musique* avec la pièce 4 min 33 s, Young proposera une forme de musique en tension temporelle continue, en *stasis*, qu'il décrivait comme « une forme qui n'est pas directionnelle dans le temps, mais plutôt une forme qui permet au temps de demeurer immobile [ma traduction] » (Grimshaw, 2012, p. 145). C'est cette même recherche d'effet de temps arrêté, en *stasis*, que je tente de donner à la vision qu'aurait pu avoir Icare à l'approche du Soleil. Ce serait aussi de ce même paradoxe dont serait épris le personnage littéraire de Blanchot, Thomas l'obscur alors qu'il a « le sentiment d'être poussé en avant par son refus d'avancer » (1950, p. 15). Cette recherche esthétique d'un temps arrêté, en flottement, ne serait-elle pas aussi le propre de la valeur mémorielle de l'art du portrait tel qu'il est pratiqué depuis la Renaissance ?

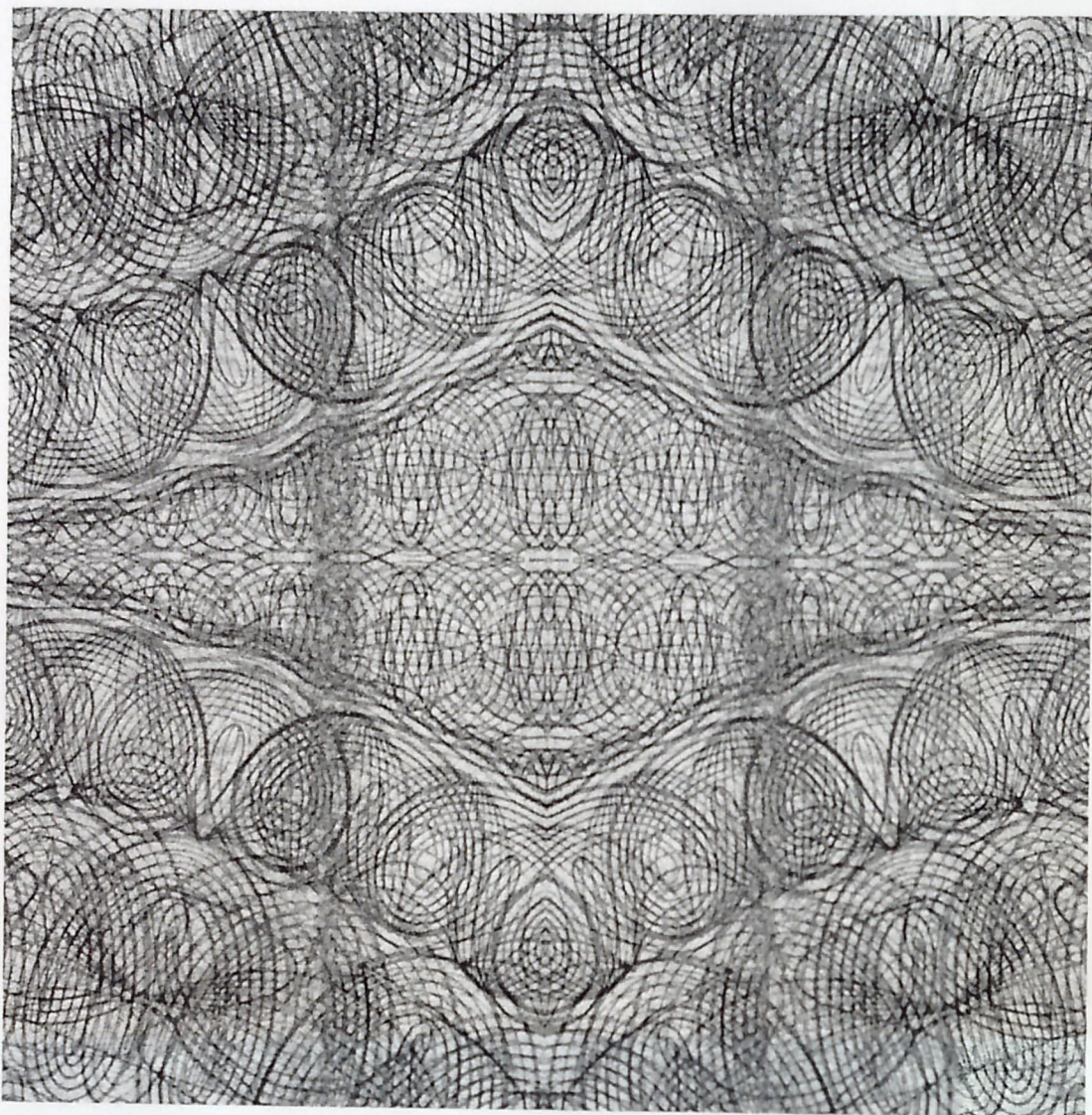
Revenons aux *drones*. À partir de la fin des années 1960 cette forme s'affirme, se transforme et affecte les musiques populaires comme le rock (Velvet Underground, Swans) et le jazz (Sun Ra), les musiques classiques contemporaines (Arvo Pärt, Morton Feldman) et les formes actuelles d'explorations musicales (Sunn O))), Coil, Troum, Eleh, etc.). Avec *Poem For Chairs, Tables, Benches, Etc.* (1960), La Monte Young repousse les limites du *drone* et radicalise l'expérimentation sonore en un mur du son

implacable, strident et exaspérant. Il pousse le *drone* aux limites de la musique. Il n'y a plus d'harmonie. Nous avons affaire à une perturbation sonore brutale, en *stasis*, de bruits qui serait la forme la plus difficile et la plus extrême du drone et qui deviendra un antécédent référentiel à un tout autre *underground* musical : le *noise*, genre musical dont le nihilisme avoué n'a d'égal dans aucune autre forme d'art. On retrouve aujourd'hui des nomenclatures biscornues de sous-genres de musiques drones : *doom drone metal*, *drone folk*, *free drone*, *ambient drone*, etc. qui reflètent de façon savoureuse le besoin toujours grandissant de classification des genres dans le but de distinguer et de créer de nouvelles familles. Ce qui unirait les musiques drones serait ce simple bourdonnement qui assure la continuité formelle des pièces musicales comme une quête de lenteur à travers une méditation, un refus du mouvement ou un silence perturbé.

Cette musique qui me fascine dans toutes ces déclinaisons stylistiques s'inscrit désormais dans ma production artistique. Pour *Icarus : La récolte*, j'ai réalisé un disque vinyle sur lequel on retrouve le grondement du Soleil et, pour *Icarus : Aura*, un gong était activé par un haut-parleur à basse fréquence qui battait au son d'un enregistrement de mon cœur. Par ma conception du *drone*, je souhaite proposer une expérience supplémentaire aux divers contextes d'exposition d'*Icarus*. Mon but serait d'augmenter notre sensibilité, notre expérience de la manifestation artistique à l'aide de textures sonores qui évoquent la pulsation du temps ou le monde sidéral.

Cet intérêt pour l'univers de la musique *drone* s'est aussi concrétisé en plusieurs collaborations avec la formation musicale AUN (Martin Dumais). Lors de la performance *Monument 2010* à la Nuit blanche de Montréal, un concert accompagnait le tableau vivant où, cagoulé, je découpais des

pièces de monnaie. J'ai aussi réalisé les pochettes de deux de ses disques (Drone Records, 2009 et Denovali Records, 2012). Ces pochettes ont été conçues comme des véhicules visuels de la musique du groupe, créant ainsi un rapport entre l'ouïe et l'œil en plus de me permettre de lier ma démarche à la riche histoire de l'art graphique.



1.2 : *Magick Number*, pochette de disque pour AUN, Drone Records

1.4 La vision

Il m'apparaît aujourd'hui évident que les œuvres graphiques d'*Icarus* sont des drones visuels, qu'elles sont des analogies imagées qui tentent de capter le *stasis* par la vision. Si l'univers musical des drones fait référence à la notion d'infini et de temporalité suspendue, quels moyens s'offrent à moi pour arriver à ce résultat, mais en arts visuels ? Le tracé de la ligne noire droite sur un plan blanc me le permet, par sa répétition. Mais il nous faudra d'abord comprendre comment l'œil perçoit les rayures depuis le Moyen Âge européen comme l'explique l'historien Michel Pastoureau dans *L'Étoffe du diable, une histoire des rayures et des tissus rayés* (1991) pour mettre en perspective les notions d'hallucination et de vision intérieure que j'attribue à *Icarus*.

En effet, dans le vocabulaire armorial, la rayure se nomme *partition* renvoyant l'image du blason à l'écriture de la musique et, d'autre part, renvoyant à une division des parties selon deux couleurs qui fusionnent « en un seul plan la figure et le fond » (p. 51). Quand il s'agit de rayures, il est « visuellement impossible de dire quelle est la couleur de la figure et quelle est celle du fond. Il n'y a qu'un plan [...] et pourtant la surface de ce plan unique n'est pas unie ! » (p. 51). Les rayures, qui ont comme propriété fondamentale « le rythme par séquences alternées » (p. 86), useraient de tromperie et de perversion en induisant l'œil en erreur, en créant une fascination optique, le trompe-l'œil. Il est à noter ici que fascination (*fascinatio* en latin) désigne l'action de jeter un sort, de conjurer par magie pour se protéger du danger par la création d'un filtre ou d'un écran, si symbolique soit-il. Cette surface fascinée par les lignes sur un plan, cet écran, appelons-le : vision.

J'ai conçu les œuvres graphiques d'*Icarus* à dimensions fixes, avec un ratio 4 : 3 qui par leur verticalité et leur format rappellent les proportions du portrait classique. Je place ces écrans dans l'espace pour qu'ils soient appréciés de façon frontale par le spectateur, pour qu'ils soient regardés comme l'on s'observe dans un miroir. Mon but est de créer une *individualisation de la perception*⁴, un rapport à l'œuvre à l'échelle personnelle qui serait brouillée par une vision exprimant à la fois le fini et l'infini, le passage du temps et son arrêt.

Pastoureau souligne que le rayé est « une surface rythmée, dynamique, narrative, qui indique une action, le passage d'un état à un autre » (p. 41). Le rayé fonctionnerait comme une signalétique qui annonce à la fois la fin et le début d'une chose et qui en symboliserait la traversée comme Icare passe du labyrinthe à la libération et de la libération à la mort. L'historien souligne à quel point « l'univers des rayures peut être un univers inquiétant, assourdissant, aliénant, à force de répéter les mêmes alternances bichromes » (p. 139), et poursuit en affirmant que « toute rayure est un rythme, une musique même, et, comme toute musique, elle peut, au-delà de l'harmonie et du plaisir, déboucher sur le vacarme, la déflagration puis la folie » (p. 139). Cette équivalence de la rayure à la musique va de pair avec le potentiel hypnotique du *drone* et le caractère abrutissant de la *noise*. Cela me permettrait d'avancer le concept de drones visuels que je proposerais ainsi : *stasis* + rayures = hallucination, équation que je tenterai d'expliquer dans les prochaines lignes.

Je m'interroge fréquemment sur les rapports qu'entretiennent la vision rétinienne et la vision intérieure. Je me demande ce qu'il en était de la vision,

⁴ Concept emprunté à Sarah Schulman dans *The Gentrification of the Mind*, 2012.

de la vue avant notre ère contemporaine ? Avant la Révolution française, avant l'accessibilité massive aux lentilles de correction ? L'œil qui voit mal est-il plus enclin à l'hallucination ? Est-ce qu'un facteur rétinien entre en jeu quand on voit des fantômes et des apparitions divines ? Les visions des mystiques et des poètes pourraient-elles être imputées à une myopie ou à l'astigmatisme ? Et puis, les lunettes correctives ne reposent-elles pas sur un autre organe de la perception, sur nos oreilles ? N'y aurait-il pas un lien à faire ici avec l'illusion d'*entendre des voix* ? Je ne peux répondre à ces questions ésotériques, mais il se révèle qu'un écran de rayures ouvrirait cette porte sur le monde. Pastoureau conclut son essai en ces mots : « Le rayé pur n'arrête plus le regard. Il est trop effervescent pour ce faire. Il éclaire et obscurcit la vue, trouble l'esprit, brouille le sens. Trop de rayures finit par rendre fou » (p. 145). Trop de rayures hallucinent. Tout comme Icare qui, en quête de repères, fixe le soleil et s'aveugle du danger de le regarder.

Un des exemples les plus probants de l'effet hallucinogène des rayures en art peut être expérimenté dans l'obscurité, lorsque l'on ferme les yeux devant la sculpture cinétique *Dream Machine* (Brion Gysin et Ian Sommerville, 1960⁵). Le nerf optique est stimulé par une séquence stroboscopique qui suscite des hallucinations oculo-palpébrales. La séquence en noir et blanc fait apparaître une *vision* comme l'explique Gysin :

J'ai eu une effervescence transcendante de visions colorées aujourd'hui dans le bus en allant à Marseille. Nous roulions sur une longue avenue bordée d'arbres et je fermais les yeux dans le soleil couchant quand un flot irrésistible de dessins de couleurs surnaturelles d'une intense luminosité explosa derrière mes paupières, un kaléidoscope multidimensionnel tourbillonnant à travers l'espace. Je

⁵ Ian Sommerville confirme la construction d'une première *Dream Machine* dans une lettre à Brion Gysin.

fus balayé hors du temps. Je me trouvais dans un monde infini... (Wilson/Gysin, 2001, p. 209).

Ce phénomène a inspiré à Gysin la *Dream Machine* : un filtre cylindrique, éclairé de l'intérieur, fixé sur une table tournante en mouvement — le monde de la musique n'est jamais très loin — qui permet, par l'émanation de la lumière, d'atteindre un monde magique les yeux fermés. Il explique que « par magique je veux dire conçu dans l'intention de produire des résultats très précis » (Wilson/Gysin, 2001, p. 159). Les effets des rayures et de la *Dream Machine* sont les mêmes : produire un écran hallucinatoire qui aurait pour but de permettre de s'évader du monde matériel, de passer au-delà. Les œuvres d'*Icarus* auraient ce même objectif de projection à yeux ouverts dans une fixité de l'image accrochée au mur en guise d'écran. Mais voilà que les rayures de mes œuvres ne reposent pas uniquement sur des visions planes. Elles offrent aussi des visions en perspective qui laissent apparaître un centre et une marge sur l'écran dessiné. Au centre, il n'y a rien que la surface de gesso. C'est la marge qui définit le centre et qui circonscrit l'image du soleil émanant. La marge fait partie de l'écran et dirige le regard vers le vide central. Ce jeu en tension entre la marge et le centre sera exemplifié au catalogue des œuvres dans la description des dessins d'*Icarus*.

CHAPITRE II : CATALOGUE DES ŒUVRES

Ce catalogue est fait d'ellipses, de boucles, de renvois et d'explications subjectives quant à l'interprétation d'œuvres choisies du corpus *Icarus*. J'y traiterai de trois moments du projet : les installations *La récolte* et *La chute de l'empire* et la performance *La révolte*. Ces moments correspondent respectivement à l'automne, à l'hiver et à l'été. Le printemps aura été, quant à lui, celui de l'écriture de ce mémoire.

2.1 Icarus : La récolte

Les composantes de l'installation *Icarus : La récolte* sont décrites telles qu'elles furent présentées au Musée d'art contemporain de Montréal du 6 octobre 2011 au 2 janvier 2012. L'Installation regroupe plusieurs éléments : certains sont essentiels (les œuvres décrites ci-bas), d'autres sont contextuels et conditionnels à l'espace d'exposition donné.

En effet, lors de l'exposition d'*Icarus : La récolte*, j'ai travaillé avec des sources de lumière naturelle et artificielle qui ont permis d'augmenter la portée phénoménale de l'œuvre. L'éclairage artificiel diffusé sur *Black Sun* permettait de circonscrire l'œuvre d'un halo et d'accentuer son illusion optique mystérieuse. L'utilisation de stores verticaux qui filtraient la lumière naturelle en rayons dans l'espace d'exposition révélait quant à elle le passage de la lumière du jour et créait un rappel formel avec les traits de crayons du dessin *Icarus : Acéphale* et les sillons d'un disque vinyle. Cette manifestation naturelle de la lumière permettait aussi d'ouvrir l'œuvre sur le monde extérieur et de la positionner dans l'architecture du musée.

I *Icarus : Acéphale*, 2010-2011

Impression numérique sur bannière vinyle, 516 x 374 cm

Cette image est un collage réalisé avec un logiciel de traitement d'image. Il est composé d'une numérisation d'un des dessins de la série *Icarus* (*Icarus : Œil*), et d'un fragment de billet de banque yougoslave. Ce fragment représente la silhouette d'un travailleur des champs, un paysan vu de dos, auquel j'ai coupé la tête pour la remplacer par le soleil et la lumière qui prend son origine dans le dessin à l'arrière-plan. Ce faisant, le personnage, faux à la main, semble couper sa propre tête par les rayons qui en émanent. L'image évoque l'aveuglement de la raison, le personnage a *perdu la tête*, il coupe devant lui sans discrimination. Il est acéphale face à son devenir. Il est la représentation de sa propre mort.

Je place l'origine de ce corps sans tête à la Révolution française. Le corps du roi, une fois décollé, est sectionné en deux. La tête, sa figuration et le lieu de sa représentation ne sont plus valables. Le corps qui reste, lui, n'est plus particulier. Il n'est plus qu'une musculature, il peut alors devenir nous tous. La révolution a ainsi lieu dans ce transfert symbolique de l'image de la Terreur. Le motif de la tête coupée, je l'explore depuis plusieurs années dans ma production artistique. En 2007, je réalisais *Monument*, montrant une place publique où trônait une guillotine. Objet culturel utilisé du XIII^e au XX^e siècle, mais qui reste, dans l'imaginaire collectif, associé à la Révolution française, la guillotine, comme figure emblématique du vocabulaire symbolique de la révolte, évoque à notre époque l'inimaginable. Selon Victor Hugo « la guillotine n'est pas neutre et ne vous permet pas de rester neutre [...] l'échafaud est vision. L'échafaud n'est pas une machine » (1862, p. 12). Son symbole surclasserait sa fonction.

Par la suite, en 2008, je réalisais *Kings and Queens of Québec*, une série photographique où l'on pouvait voir les têtes isolées sur fond noir des douze monarques ayant régné sur le territoire du Québec depuis la conquête européenne. Présentée dans la chapelle privée des rois au palais du Tau à Reims (FR), l'installation prenait tout son sens dans son contexte d'exposition. En effet, cette chapelle royale était le lieu de communication privilégié du souverain avec Dieu, avec l'au-delà. Par le motif de la tête coupée, et celui du corps sectionné, ma réflexion allait se poursuivre dans l'examen de la figure de l'homme acéphale.

Dès son premier numéro la revue *Acéphale*⁶, dirigée par Georges Bataille, déclare « Nous sommes farouchement religieux », que « si rien ne pouvait être trouvé au-delà de l'activité politique, l'avidité humaine ne rencontrerait que le vide » (n° 1, 1936). C'est ce même vide, qui demande à être comblé, qui est à l'origine du projet *Icarus*. Il serait réducteur de penser qu'au-delà des sphères politique et sociétale, l'humain ne pourrait avancer dans sa destinée. L'être grandit et s'émancipe aussi par l'imaginaire et la création de mythes et de croyances qui ne sont pas fondés sur des principes scientifiques et dont les religions seraient les plus communes occurrences. L'imagination et son histoire de manifestations magiques, ludiques, mythologiques, religieuses et artistiques me portent à croire qu'il existe un lieu de la connaissance qui demeure inexploité, voire inexplicable. Comme humains, nous sommes fascinés par cet inconnu. Nous l'avons sacralisé dans l'idée de Dieu. Pour moi, l'art permettrait la mise en forme de cet inconnu, par un travail, par une transformation de la matérialité à travers des rituels de profanation. La lutte contre le vide créé par la mort de Dieu à

⁶ Georges Bataille, Roger Caillois, Pierre Klossowski, André Masson, Jules Monnerot, Jean Rollin, Jean Wahl.

laquelle nous engage Bataille demande le dépassement de soi comme un premier pas dans une direction qui nous écarte d'un Pouvoir central et qui pointe vers le pouvoir souverain de l'individu. De la figure de l'acéphale, Bataille dira qu'il « exprime mythologiquement la souveraineté vouée à la destruction , la mort de Dieu, et en cela l'identification à l'homme sans tête se compose et se confond avec l'identification du surhumain qui EST tout entier *mort de Dieu* » (1936 [1995], p. 20). Puisant chez Nietzsche l'idée du dépassement humain, le surréalisme de Bataille se radicalise en un projet personnel, une quête intérieure face à la mort de ce Dieu. En opposition à la pensée collectiviste d'André Breton, le projet de Bataille se réalise à travers l'être souverain, à travers l'individualité. *Icarus : Acéphale* propose une vision de cette quête dans l'action, celle de couper, de détruire sa propre tête par le travail. Cette image absurde incarne l'homme qui mute son potentiel d'imagination. Étant devenu surhomme et s'étant affranchi de Dieu, il devient souverain. Il se révolte contre lui-même et s'engage dans un travail d'autodestruction, il se consume comme le Soleil.

Note à propos de l'utilisation de l'image *Icarus : Acéphale* dans la promotion médiatique de La Triennale québécoise d'art contemporain 2011.

Plusieurs de mes œuvres antérieures au corpus *Icarus* eurent recours à des stratégies de propagande. Affiches, manifestes, tracts furent réalisés dans le but de livrer un message à caractère politique aux impératifs détournés. J'ai aussi réalisé entre 2004 et 2008 des interventions dans les journaux et dans la rue avec des masses d'affichages noires qui interpellaient l'espace public par l'absence d'images. Au moment où la direction des communications du Musée choisissait un fragment d'*Icarus : Acéphale* comme image promotionnelle de la Triennale, j'ai dû accepter une certaine perte de

contrôle sur l'image. Bien que j'en reste l'auteur, une fois dans l'espace public, je considère que l'image ne m'appartient plus. Une fois posée sur la devanture du Musée ou dans le métro de Montréal, son devenir est transféré au regardeur, au spectateur de la vie quotidienne, au passant, au citoyen. Image parmi les images médiatiques, mon Acéphale se devait d'assumer le potentiel de propagande qui lui était maintenant assigné.



2.3 : Vue d'une publicité du Musée d'art contemporain de Montréal

Avec l'intitulé *Le travail qui nous attend*, la campagne promotionnelle de la Triennale soulignait *le travail* comme sens de lecture de l'œuvre. Cette lecture, je ne peux la réfuter puisqu'elle s'inscrit souventes fois dans mes œuvres. Il m'apparaissait alors évident que l'œuvre, portée par ce nouveau sens, devait affirmer un dialogue entre l'installation muséale et l'image médiatique. J'ai donc choisi, pour l'installation dans les murs du musée, de la faire imprimer par un procédé commercial, en bannière vinyle grand format, comme une affiche publicitaire.

II *Black Sun*, 2009

Aluminium, peinture. 37 cm de circonférence

Le soleil noir apparaît non pas comme le contraire du soleil, de la lune ou de la nuit, mais bien comme l'absence de soleil. Il demeure immanent par son absence, le négatif devient positif, et vice versa. Réalisé à la main par une technique de métal repoussé placé sur un axe rotatif, le disque en aluminium peint noir mat est accroché en hauteur de manière à se laisser deviner dans l'espace. Du point de vue du regardeur, le disque crée une illusion d'optique, il est difficile de discerner s'il est concave, convexe ou même si ce n'est qu'un trou dans le mur. *Black Sun* est un espace négatif, une esthétisation de la négation qui vient supprimer l'excédent d'énergie du soleil.

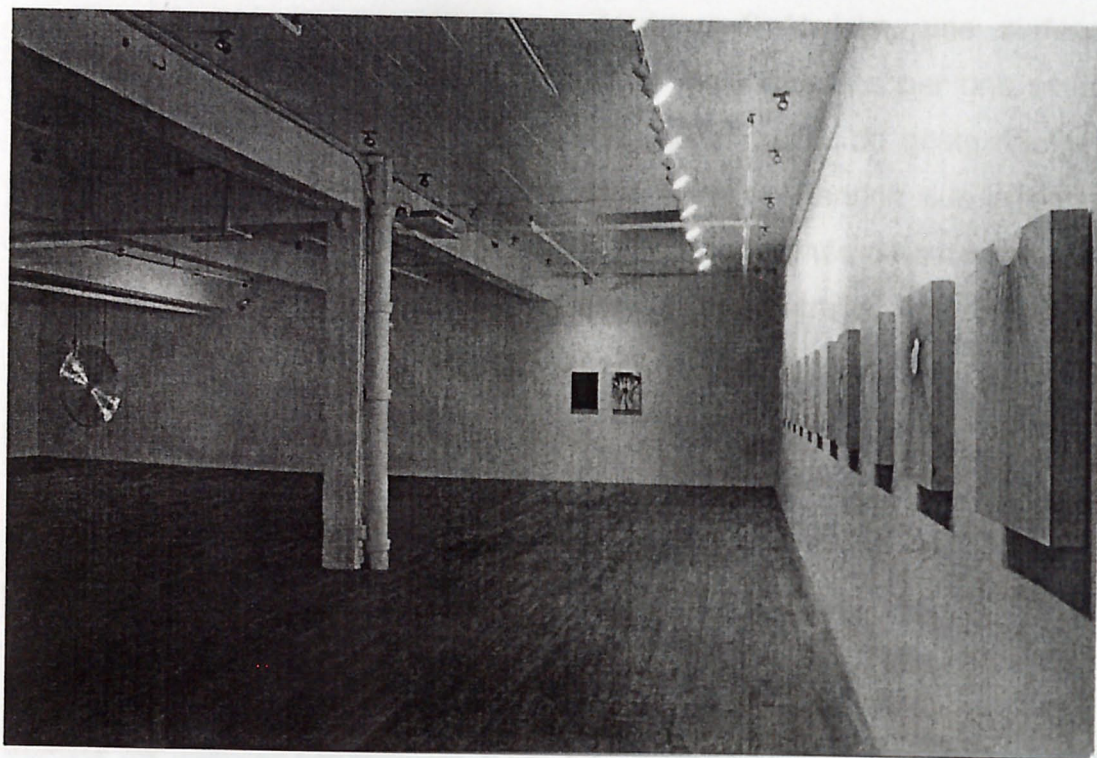
III *To Keep the Darkness Sealed Within*, 2010

Disque vinyle 33 tours (ORAL34, édition de 100), mobilier, table tournante, amplificateur, haut-parleurs. 80 x 122 x 56 cm

L'appareillage requis pour la diffusion du son lors de présentations d'œuvres installatives m'apparaît souvent problématique. Si certains artistes choisissent d'exposer l'équipement technologique afférent, d'autres préféreront le dissimuler pour ne pas entraver la lecture de l'œuvre. Dans les deux cas, la nature immatérielle du son est mise en avant. J'ai choisi de présenter l'œuvre sonore *To Keep the Darkness Sealed Within* dans une matérialité domestique et courante aux accents modernistes pour affirmer la présence du son comme matériau. Une pièce de mobilier peint blanc évoque par ses lignes et son design un style que l'on peut attribuer au milieu du XX^e siècle. Le disque vinyle évoque quant à lui l'appropriation individuelle d'enregistrements du son, une mise en forme commune, de masse. La platine vinyle avec son sillon en spirale est gravée d'un son à la fois

contemporain et intemporel. Prélevé directement du site Web de la NASA⁷, l'enregistrement nous fait entendre le bourdonnement, le drone du Soleil tel que capté par ses équipements technologiques hautement sophistiqués. Par sa mise en matière, le son sidéral entre dans le domaine de l'archive, du disque 33 tours comme objet de collection. Lors de l'exposition, l'éclairage focalisé sur la surface du disque engendrait un reflet au mur. On pouvait y voir un fantôme de l'objet en rotation comme un astre en flottement.

2.2 Icarus : La chute de l'empire / Empire Falls



2.4 : Vue de l'installation *Icarus : La chute de l'empire / Empire Falls*

⁷ www.nasa.gov (2009) document retiré (2012)

La description des pièces cette installation, telles qu'elles furent présentées au centre d'artiste Oboro à Montréal en janvier 2012, se fait dans le sens contraire à celui des aiguilles d'une montre. Un catalogue qui contient des textes de Claudine Hubert et d'André-Louis Paré fait déjà état de cette exposition. Ainsi, pour ce catalogue d'œuvres au sein de mon mémoire, j'ai choisi une forme fragmentaire comme des petits tableaux, des petites pistes éclairantes (ou obscurcissantes) pour chacune des œuvres. Ces courtes descriptions visent à faire des renvois à des thèmes déjà abordés ou servent de préambule à des notions qui seront traitées ultérieurement au catalogue.

Sur le mur extérieur de la salle d'exposition, en guise d'entrée, de portail, de premier écran à franchir, on trouve *Icarus : Spéculaire*, une surface recouverte de plus de 650 feuilles de laiton doré éclairées par une seule lumière qui se reflète sur le métal. Par le travail *in situ* du geste répétitif d'enluminure de l'architecture, je souhaite porter l'attention sur la perte symbolique de la valeur de l'or qui s'incarne dans l'éphémérité de l'œuvre. Une fois l'exposition terminée, *Spéculaire* a été détruite. Le temps de l'exposition était une illusion devant laquelle le spectateur a réfléchi lors de son passage.

Note sur les dessins

Tous les dessins sont réalisés à l'encre sur gesso, sur une base en bois de 60 x 45 cm. L'encre est appliquée à la surface à l'aide de crayons bon marché de marque Uni-ball, un stylo-bille dont la haute concentration de pigments, « aide à prévenir la fraude de chèques⁸ ». Le tracé à l'encre serait-il une garantie contre le mensonge ? L'espace marqué de la marge serait-il

⁸ Slogan de l'emballage, Sanford Brands, Mitsubishi Pencil Co., Japon.

porteur de vérité ? Par l'illusion de la rayure, *de la figure et du fond en un seul plan*, n'y a-t-il pas une possibilité de renverser, ou du moins de brouiller le rapport entre vérité et mensonge ? Nous voici encore une fois devant une perte de repères. Mais il faut dire que le tracé des lignes suit littéralement une règle. En effet, la pointe du crayon s'appuie toujours sur cette règle à mesurer pour entrer en contact avec le gesso. La règle est ici l'instrument par lequel la marge se crée sur le plan dessiné.

La surface tracée repose sur une base en bois de 6 cm d'épaisseur, la distanciant ainsi du mur où elle est accrochée. Réalisées en tilleul, les bases ont une teinte jaunâtre que j'ai soulignée par l'application d'une cire nourricière. L'enduit cireux reflète la lumière et laisse apparaître un halo ambré autour des dessins.

I *Icarus : Est-Nord-Est*, 2009

Premier lieu d'activation d'*Icarus*, l'atelier résidence du centre d'artistes Est-Nord-Est compte ici comme un point d'origine physique du projet. Son nom fait référence à une position géographique, un lieu très précis où le soleil se montre en son zénith.

II *Icarus : Coil*, 2010

Renvoyant par son nom au mouvement naturel d'expansion par spirale, le duo de musique post-industrielle britannique Coil⁹ (1982-2004) a produit plus de trois cents pièces musicales riches de textures et de sonorités complexes et sophistiquées. Coil fait référence à la magie, aux rituels, aux phénomènes naturels et au chaos comme forces vitales d'expression. Un extrait de son manifeste *The Price Of Existence Is Eternal Warfare* publié en

⁹ John Balance, Peter Christopherson.

1983 nous permet de mieux comprendre l'état d'esprit qu'il cherche à atteindre:

COIL. Who has the nerve to dream, create and kill, while the whole moves every part stands still. Our rationale is the irrationAL. Hallucination is the truth our graves are dug with. COIL is compulsion. URGE and construction. [...]

COIL know how to destroy Angels. How to paralyse. Imagine the world in a bottle. We take the bottle, smash it, and open your throat with it. I warn you we are Murderous. We massacre the logical revolts. We know everything! We know one thing only. Absolute existence, absolute motion, absolute direction, absolute Truth. NOW, HERE, US.

Dans l'envolée du jeune homme ailé (un ange ?) qui fuit vers le Soleil je vois cette *révolte contre la logique* qui enflamme Coil. En anglais archaïque, le terme *coil* signifie aussi la confusion et le trouble, des images que le groupe mettra en forme par l'utilisation de *drones* (*Time Machine*, 1998) et de référence aux drogues hallucinogènes (*Love's Secret Domain*, 1991). Ces exemples ne sont que quelques-uns des parallèles les plus évidents que je fais de l'influence de Coil sur *Icarus*.

III *Icarus : Marge*, 2009

Marge laisse apparaître un soleil plus grand que les autres dessins. Le gesso révèle la blancheur opaque du centre et l'approche imminente de l'astre.

IV *Icarus : Black Sun+*, 2009

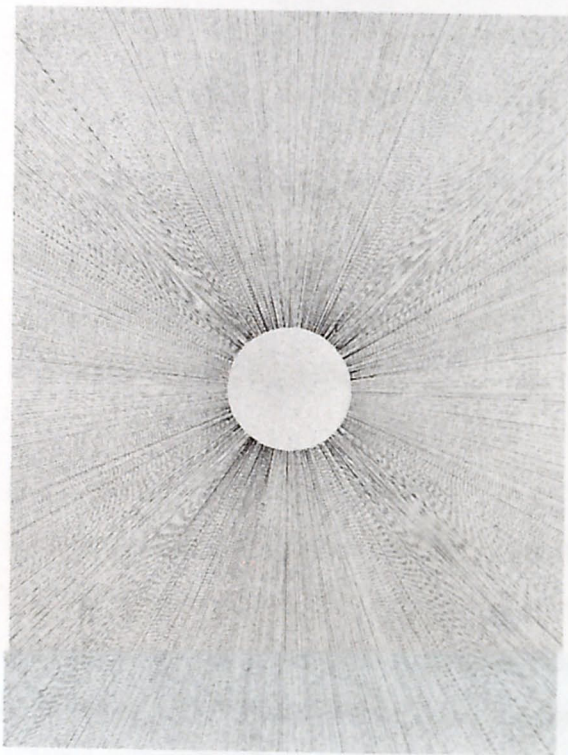
L'effet de cette vision projette l'œil du regardeur dans un mouvement concentrique. Les traits sont disposés comme un diaphragme de caméra qui contrôle la lumière du centre.

V *Icarus : Montréal Est, 2009*

Montréal Est est un autre lieu géographique précis qui lui, réfère à mon domicile. Ici, j'ai renversé le dessin pour placer le soleil à l'horizon. C'est le début et la fin de ma journée de travail, le levé et le coucher du soleil.

VI *Icarus : Greenwich, 2009*

Le village de Greenwich en Grande-Bretagne est reconnu dans le monde pour être le lieu du début du calcul du temps moderne. Son observatoire datant du XVII^e siècle est aujourd'hui un haut lieu symbolique de la connaissance, un musée, littéralement traversé par la ligne du temps. Il est le siège du méridien zéro, une ligne arbitraire qui fait office de trotteuse de notre circularité planétaire et définit notre lecture du temps par rapport aux astres et plus particulièrement au Soleil.



2.5 : *Icarus : Greenwich*

VII *Icarus : Black Sun-*, 2009

Le mouvement concentrique de ce dessin va à l'envers de celui de *Black Sun+*, le but étant simplement de créer un équilibre dans la série de dessins entre une vision positive et une vision négative.

VIII *Icarus : Eclipse*, 2009

Par la superposition de deux plans de rayures, il est possible de faire apparaître un moiré et ainsi d'accentuer la perturbation de la vision. Le phénomène des éclipses est considéré dans plusieurs mythologies comme la confrontation dramatique du soleil aux forces de l'obscurité. Il est fort dommageable de regarder l'occultation du Soleil à l'œil nu, de regarder sa mort symbolique. Le double rayé est plus sombre que le simple, car il y a deux fois plus d'encre sur la surface. Il y a dans ce dessin deux points d'origine de tracés à l'intérieur d'un même cercle pour produire le moiré, cette texture que j'associe au travail en guillochis des billets de banque.

IX *Icarus : Œil*, 2010

En opposition à *Marge*, ce dessin nous montre le plus petit soleil de la série. L'œil est le symbole de la clairvoyance, de l'intellect et du divin, du regardeur et du regardé.

X *Icarus : Triomphe*, 2009

Le triomphe est une manifestation éclatante de la consécration d'un pouvoir central que je place, ici encore, au zénith de l'image. Le point d'origine du trait dessiné est à l'extérieur du plan (tout comme dans I et V), dessinant sur la surface un rayonnement qui rappelle davantage l'image d'un cadran solaire que celle d'un cadran circulaire.

XI *Icarus : Rome, 2010*

Rome fut au centre d'un empire qui, durant son expansion, assimila plusieurs croyances des peuples qu'il conquiert. L'assimilation, illustrée ici par un soleil qui en engouffre un autre, enrichira le polythéisme sur ce territoire comme la marge enrichit le centre. Les cultes païens (Sol) et indo-européens (Elagabalus) du soleil se mélangeront à la mythologie grecque (Hélios, Apollon) pour se transformer au II^e siècle en celui d'une nouvelle divinité, Mithra, et en la religion du *Sol invictus*. Des éléments de ces croyances seront à leur tour assimilés aux célébrations chrétiennes qui coïncident avec le passage des saisons : la naissance de Jésus au solstice d'hiver et sa résurrection à Pâques, à l'équinoxe du printemps. Des symboles du culte de Mithra seront explorés dans la performance *Icarus : La révolte*, dernière œuvre traitée dans ce catalogue.

XII *Icarus : Monochrome, 2010*

Ce dessin, un plan totalement brouillé par des traits verticaux, n'a ni centre ni marge. Il représente une tension entre un haut et un bas qui ne laisse que superficiellement passer la lumière. L'obstruction de la vision, comme l'obstruction sonore de la musique *noise*, crée un filtre quasi opaque qui pourrait être interprété comme un trop-plein, une saturation, un excès sans issue. Ce dessin, que je qualifie de nihiliste à cause de l'impossibilité d'y trouver un quelconque exutoire, devrait être mis en relation avec la prochaine vision, *Icarus : Solaire* qui, elle, offre une ouverture.

XIII *Icarus : Solaire, 2010*

Placée en diptyque au côté de *Monochrome*, l'image numérique de *Solaire* est celle de mon anus. C'est une première représentation du corps au sein de cette installation. J'ai trouvé irrésistible de montrer l'orifice de la disgrâce

et du rejet pour *assouvir une soif exigeante d'impudeur* (Bataille, 1931) que j'attribue de façon générale au caractère irrévérencieux de la figure de l'artiste. Dans *l'Anus solaire*, Georges Bataille écrit : « Les yeux humains ne supportent ni le soleil, ni le coït, ni le cadavre, ni l'obscurité, mais avec des réactions différentes » (p. 22). Entremêler ces images provoquerait-il l'effet confusionnel recherché dans *Icarus* ? Dans cette œuvre, j'ai tenté de superposer ces visions que l'œil ne supporte pas : Les rapports entre le soleil (la lumière) et l'obscurité sont présents dans le blanc et le noir de l'impression. L'idée du cadavre se fait voir dans le fragment de la chair de l'artiste. En effet, par une technique d'impression de la peau sur une surface souple — une feuille de papier de soie — j'ai pu faire disparaître les courbes du corps pour rendre l'image la plus plane possible lors de sa numérisation et ainsi suggérer la peau comme une surface bidimensionnelle qui ne renvoie plus au vivant, mais plutôt à l'enveloppe charnelle. Quant au coït, je le vois dans le potentiel sexuel du rectum qui s'exprime dans la pratique de la sodomie, dans un plaisir sexuel dont le sens ne cherche pas la reproduction sinon celle d'une image interdite aux yeux des bien-pensants. Au bout du compte, la superposition des signes laisse apparaître un paysage astral dans laquelle une faille et une ouverture se présentent dans la verticalité du plan.

XIV *Icarus : Aura*, 2011

Dans l'alcôve de la galerie, un gong en cuivre est noué à des cordes de façon à le placer à la hauteur du corps des visiteurs. Véritable soleil de l'installation, sa couleur et sa brillance jaunes contrastent l'achromie des autres œuvres de l'exposition. La sculpture en flottement dans l'espace laisse percevoir une pulsation de rythme cardiaque qui est activée par un haut-parleur à basse fréquence centré au dos de l'objet. Le battement du

cœur en boucle donne vie au gong. La pulsation humaine est au centre du soleil affirmant un *je* dans l'objet. À l'instar de Bataille qui s'écrie : « je suis le soleil » (2011, p. 9), je pulse en sourdine à travers lui.

XVII *Icarus : Air*, 2010

Les cinq prochaines images sont des impressions au jet d'encre sur papier marouflé sur les mêmes bases de bois que les surfaces dessinées. La source des images se trouve dans des objets résiduels de l'atelier que je capte par numérisation photographique ou scannographique. J'accorde à ces images une valeur formelle, en ce sens qu'elles sont des variations sur le même thème, des exercices de représentation du Soleil ou de point de vue. L'absence de couleur des images leur donne une facture d'estampe traditionnelle et pourtant elles ont été réalisées à l'aide d'équipement numérique.

XV *Icarus : Bois*, 2010

Il y a deux mouvements superposés dans cette image. Celui simulé, organique, du grain du bois et celui qui sert d'axe de rotation à l'objet source. Je mets en contraste la fluidité des lignes du bois à la direction concentrique qui a, comme point de mire de l'image, la représentation d'un astre à la dérive.

XVI *Icarus : Forêt*, 2010

Pour réaliser les dessins, j'ai recours à des rondelles de ruban adhésif qui servent de cache pour définir l'espace du soleil-centre. Ce qui apparaît dans cette image, c'est un cache crayonné d'imprévu qui pointe vers son propre centre. La vision est celle que l'on a quand, étendu dans une forêt, on fixe le ciel. Je qualifie cette image de romantique, en ce sens que l'œuvre cherche

à atteindre le sentiment d'aspiration vers l'infini de l'être seul devant le monde qui est un des propos récurrents de ce courant artistique.

XVII *Icarus : Nil*, 2010

Mot anglais pour zéro, du latin *nihil*, qui s'apparente en français à *nul* ou à *rien*. Cette vision sombre ne se dirige nulle part sinon dans la matérialité des pigments noirs. La feuille de Letraset qui en est la source s'est froissée durant la numérisation. Un effet de vague apparaît au bas de l'image.

XVIII *Icarus : Métal*, 2010

Cette photographie du disque de métal repoussé qui est devenu la pièce *Black Sun* dans *Icarus : La récolte* a été retravaillée avec un logiciel de traitement de l'image pour lui donner un mouvement de distanciation dans la marge qui vient à son tour souligner la netteté visuelle du centre.

XIX *Icarus : Japon*, 2010

Pays dont l'empereur était considéré comme le fils du Soleil jusqu'en 1945, le Japon arbore un des rares drapeaux sans rayures ou croix. Voici une nation qui s'est approprié le symbole du soleil. J'ai trouvé à Osaka des feuilles de Letraset qui sont utilisées par les *mangakas* pour créer des fonds d'images. Mon œuvre laisse apparaître un vide optique d'un noir engouffrant. La marge tramée est animée de points noirs et gris qui font vibrer un moiré. *Japon* projette la vision vers un vide noir.

XX *Icarus*, 2009

Cette petite vidéo silencieuse en noir et blanc d'une durée de trente et une secondes est présentée en boucle. On y voit l'effet de la saturation de la lumière du soleil sur une lentille de caméra numérique compacte. L'image

trouble qui cherche constamment son centre laissera apparaître à la vingt-quatrième seconde une accalmie, sous la forme d'un être ailé qui fuit dans le ciel. Placée en fin de parcours de l'exposition, la projection murale donne à voir Icare au loin dans son avancée catastrophique; le regardeur est témoin de la tragédie qui se prépare.

2.3 Icarus : La révolte

Nous devons faire appel à l'imagination pour décrire la dernière œuvre de ce catalogue. La performance n'a pas eu lieu et les références culturelles desquelles elle s'inspire sont des histoires sans textes. Il faudra donc nous projeter dans le monde fabuleux de l'interprétation des signes et ainsi demeurer spéculatifs quant au sens à donner à l'événement. Mais d'abord, examinons ces deux références, ces deux points d'ancrage : le culte de Mithra et la revue *Acéphale* dont je m'approprie les images et les symboles pour construire *Icarus : La révolte*.

1 : Du II^e au IV^e siècle, l'Empire romain alors polythéiste mêle des cultes perses, la mythologie grecque et les rituels païens. Le culte de Mithra se transforme en une religion romaine officielle nommée Sol invictus. Le Soleil est adoré jusqu'à l'édit de Théodose I^{er} qui, en 381, marque le début de la répression croyances des païennes. On retrouve une concentration de traces archéologiques de ce *culte des mystères* aux limites de l'Empire, là où il y eut des armées de soldats dévoués à la religion du Soleil. À Londres, une ruine découverte en 1954 a été délocalisée à ciel ouvert, à cent mètres de l'institution financière centrale du pays, la *Banque d'Angleterre*. On y voit le plancher d'un *mithraeum*, espace rectangulaire fait de pierres où les initiés s'asseyaient sans doute pour partager les repas et le culte. On a trouvé dans

les *mithraeums*, souvent créés à même des grottes naturelles, d'abondantes traces de nourriture, d'os animaux et de pièces de monnaie. Sol Invictus est une religion sans texte; la dévotion au dieu-soleil était transmise d'initié à initié et, il nous est permis de le croire, au moyen d'un langage visuel. En effet, le mythe nous est raconté dans quelques images qui ont survécu au temps : des bas-reliefs, des mosaïques, des autels et quelques peintures.



2.6 : Relief mithriaque à double face, Musée du Louvre



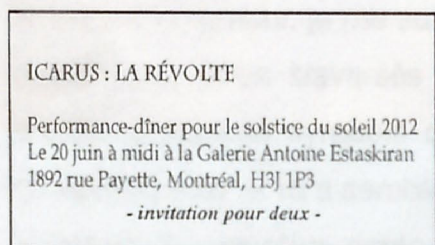
2.7 : Relief mithriaque à double face, Musée du Louvre

Voici une pierre d'autel trouvée dans un *mithraeum* qui est maintenant au musée du Louvre, sur laquelle on voit Mithra qui exécute, coiffée d'un bonnet phrygien, le sacrifice du taureau et le chien qui boit le sang de la bête agonisante, le scorpion qui pince les testicules du bœuf et le serpent qui observe la scène. Sur l'autre face de l'autel, *Sol invictus*, le soleil personnifié, est accompagné de Mithra acceptant ce qui pourrait être interprété comme une offrande. L'incarnation de lune est isolée à gauche et regarde à l'extérieur de la scène. Toute cette symbolique est sujette à l'interprétation.

2 : Georges Bataille dirige la revue *Acéphale* de 1936 à 1939 à l'époque politiquement complexe de la fascisation de l'Europe et du fractionnement irrémédiable du mouvement surréaliste devant l'idéal communiste. Bataille et ses acolytes développeront leur propre révolte surréaliste. La revue traitera des arts (dits) primitifs, des mythes grecs, de Dionysos, du marquis de Sade, de Nietzsche et de la mort de Dieu dans ses quelques parutions. *Acéphale* « conjure le sacré », elle place en son centre l'être souverain jouissif, transgressif, révolté et athée. La figure de l'acéphale, l'homme sans tête, deviendra l'emblème de la revue dans les dessins d'André Masson. L'*Acéphale* sera aussi le nom d'une société secrète formée des collaborateurs de la revue, société dont on ne sait rien sinon son existence et quelques rumeurs rapidement récusées. Aucun texte ou document ne décrit les activités du groupe. Le secret des initiés fut bien gardé. On ne peut aujourd'hui qu'interpréter, spéculer, imaginer...

La performance *Icarus : La révolte*

La révolte est une performance qui aura lieu au prochain solstice du soleil, le 20 juin 2012, aux alentours de midi, au 1892, rue Payette à Montréal. Cet événement prendra une forme intimiste à laquelle certaines personnes auront été conviées par transmission orale ou à l'aide d'une simple carte d'invitation dont voici la reproduction.



2.8 : Carte d'invitation pour la performance *Icarus : La révolte*

À l'ère de l'hypersociabilité technologique où tout un chacun peut s'exprimer et participer à la propagande politique et à la publicité ciblée de la grande machination, à l'époque où, dans les villes du monde, nous sommes constamment fichés et photographiés à notre insu, où chaque transaction est listée, où chaque action est saisie pour contrôler le mouvement des individus et des choses, je me pose la question : quelle est la place de l'art et des artistes dans cette machination ? Comment éviter d'être subordonnés à son contrôle ? Et, une telle chose est-elle encore possible ? N'est-il pas trop tard ? La pratique artistique devient alors pour moi un dernier refuge qui me permet d'explorer de façon symbolique les rapports de forces entre l'individu et le Pouvoir. Il m'apparaît clair que le système de l'art fait désormais partie de ce dispositif normatif, mais il est aussi frappant que ce système fait appel à la contestation pour s'entretenir, se cultiver et se renforcer.

À partir de ce constat et de ce questionnement et pour l'élaboration de *La révolte*, j'ai décidé d'utiliser le bouche à oreille, la rumeur, l'amitié, la mémoire et le souvenir comme moyens de transmission de l'œuvre. Dans un premier temps, aucun envoi de communiqué par courrier ou courriel, d'invitation par Facebook ou Tweeter ne sera activé dans l'invitation à partager *La révolte*. La carte reproduite ci-haut est distribuée seulement par l'artiste, c'est le seul instrument de racolage qu'utilise la performance. En stimulant la rumeur, je me suis vite rendu à l'évidence que la mémoire faisait défaut aux êtres traversés d'informations que nous sommes. La carte d'affaires comme symbole d'une individualité normalisée — au sein d'un groupe ou non — m'a semblé le seul moyen de communication valable pour entretenir le caractère personnel de l'acte généreux qu'est l'invitation. Dans un deuxième temps, c'est la mémoire qui sera le seul moyen de

retransmission de la performance. Je pars ici du principe de la transmission de la connaissance par l'initié pour abandonner la documentation de l'œuvre aux spectateurs. Ce transfert, c'est un don, une gratuité, mais aussi une libération, car je ne consacrerai aucune énergie à la documentation de l'œuvre. J'ai invité un ami artiste, Yan Giguère, qui travaille essentiellement les techniques traditionnelles de la photographie, à capter les coulisses de la performance. Les images qu'il créera seront les siennes et je refuse de me les réapproprier. Portant sa signature, elles ne seront plus des documents de performance, elles auront le potentiel de devenir des œuvres à part entière. Quant à la performance, elle devrait avoir une durée totale de 40 minutes pour se poursuivre avec un buffet où l'on pourra déguster des ailes de poulet, des noix et des fruits et du vin.

Déroulement de la performance *Icarus : La révolte*

Il est 11 h, les portes de l'espace sont fermées au public. Je me fais tatouer une masse circulaire noire au niveau du diaphragme. Ce cercle, c'est un soleil noir, un point transitoire que j'accorde au projet *Icarus* à l'intérieur de ma démarche artistique. Un peu avant midi le tatouage est presque terminé, le public est invité à entrer dans la galerie. Dans l'espace, il découvre un *drone* qui émane d'un gong activé par un percussionniste (Martin Dumais). L'instrument fonctionne aussi comme une représentation du Soleil. Le spectateur découvre plus loin une femme qui tricote un bonnet phrygien. La tricoteuse, personnifiée par l'artiste Marie-Claude Bouthillier, fait référence à la Terreur, quand les femmes attendaient les exécutions devant la guillotine révolutionnaire. Le bonnet phrygien, que l'on a pu voir sur la tête de Mithra symbolise aussi la Révolution française; il rejoindra plus tard la coiffe de Marianne, allégorie de la liberté, de l'égalité et de la fraternité. La tricoteuse

tire son fil rouge d'une balle de laine placée dans les hauteurs de la galerie. Durant ce temps, j'occupe un fauteuil pendant que la tatoueuse, l'artiste Émilie Roby, termine son travail.

Après le tatouage, je m'habille d'un pyjama rayé et je lis un premier texte. C'est un extrait de *l'Idée générale de la révolution au XIX^e siècle* de Pierre-Joseph Proudhon :

Être gouverné, c'est être gardé à vue, inspecté, espionné, dirigé, légiféré, réglementé, parqué, endoctriné, prêché, contrôlé, estimé, apprécié, censuré, commandé, par des êtres qui n'ont ni titre, ni la science, ni la vertu...

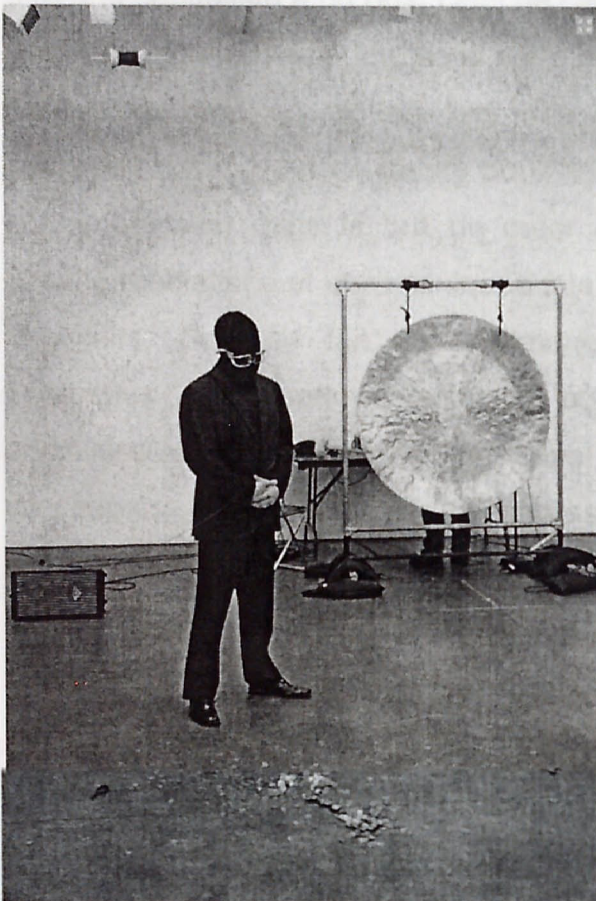
Être gouverné, c'est être à chaque transaction, à chaque mouvement, noté, enregistré, recensé, tarifé, timbré, toisé, coté, cotisé, patenté, licencié, autorisé, admonesté, empêché, réformé, redressé, corrigé.

C'est sous prétexte d'utilité publique et au nom de l'intérêt général : être mis à contribution, exercé, rançonné, exploité, monopolisé, concussionné, pressuré, mystifié, volé ; puis, à la moindre réclamation, au premier mot de plainte, réprimé, amendé, vilipendé, vexé, traqué, houspillé, assommé, désarmé, garrotté, emprisonné, fusillé, mitraillé, jugé, condamné, déporté, sacrifié, vendu, trahi, et pour comble, joué, berné, outragé, déshonoré.

J'épingle des billets de banque à mon pyjama et fais disparaître ma tête dans un sac pour devenir acéphale. Les rayures s'activent par une danse frénétique qui rappelle le choc nerveux d'un poulet auquel on vient de couper la tête ou la transe des fidèles des cultes évangéliques américains. Les billets dansent avec les rayures. Une figure de serpent prend la forme d'une bête d'argent faite de pièces de monnaie enfilées. La danse s'éternise, dix, douze minutes... c'est trop long, on est au point de non-retour, aucun dénouement n'est possible, il faut tout arrêter, c'est l'impasse. Le performeur quitte la salle. Le tricotage du bonnet phrygien achève et la

tricoteuse, qui demeure assise au sein du public, se le met sur la tête. Le drone du gong est à son paroxysme.

Je reviens en habit de soirée, toujours acéphale. Une conjuration de l'obscurité est mise en œuvre à l'aide d'une chanson pop de 1966 interprétée par les Walker Brothers, *The Sun ain't gonna shine anymore*. Cette chanson devient la trame sonore d'un numéro de cabaret apocalyptique. Le texte nous parle de solitude, d'amour perdu, du vide créé par la perte et conclut que le soleil ne brillera jamais plus, le soleil ne brillera jamais plus... Le public est invité à boire et à manger, Il quittera les lieux en emportant le souvenir de l'événement et une faim rassasiée.



2.9 : Image de la performance *Icarus : La révolte*

CONCLUSION

En guise de conclusion, je me risque à faire un parallèle entre l'image d'un centre et de sa marge comme elle apparaît dans mes dessins et ma vision de l'organisation sociale et du capitalisme tardif en prenant comme exemple le phénomène de l'embourgeoisement (*gentrification*) pour proposer une hypothèse sur la place du travail des artistes au sein de la société actuelle, en fait, peut-être même un peu en retrait.

Nous pouvons aujourd'hui constater que la *création de la richesse* dans la doctrine capitaliste a un prix, celui de l'*accumulation du capital* qui se fait au nom des entreprises, et ce, sans perte et sans retour aux citoyens sinon par l'asservissement au travail. Les nouveaux centres de pouvoir de nos sociétés mettent tout en œuvre pour normaliser la production, la pensée et son expression dans le but de créer une culture à son image qui sera ensuite médiatisée et communiquée à la population avec de grands moyens financiers. Cela se fait au détriment des visions et des productions culturelles singulières, marginales ou *underground* qui se retrouvent annihilées ou du moins gravement appauvries, faute de moyens, par la perte de l'espace physique ou mental nécessaire pour s'exprimer. Ce serait une des conséquences de l'embourgeoisement de l'esprit que décrit Sarah Schulman dans l'essai *The Gentrification of the Mind*. Cette attitude est aussi selon moi, bien qu'à une tout autre échelle, celle à laquelle auquel sont confrontés les artistes du Mile-End de Montréal, constatant l'embourgeoisement de la zone industrielle qu'ils ont sauvée des ruines il y a dix ans.

De plus, les entreprises affirment maintenant qu'elles sont créatrices de collectivités, qu'elles apprécient la culture et qu'elles approuvent la diversité. Ce nouveau vocabulaire inclusif détourne à son profit la création artistique, ce qui ne peut qu'accélérer la disparition des visions individuelles au profit d'une vision monolithique qui n'a qu'une fin et qu'un seul moyen : l'argent. Si nous poursuivons cette logique, un jour les artistes n'auront plus d'autre choix que de travailler de l'intérieur du pouvoir, pour l'entreprise et à l'aide de moyens et de langages circonscrits et réglementés. Qui serait tenté de sauter à pieds joints dans la machination ?

Devant ce constat, la transmission de l'information de la marge vers le pouvoir n'est pas désirée. Toutes les informations comprises et maîtrisées par le pouvoir capitaliste deviendront tôt ou tard les outils de son contrôle et de sa gestion. Tous les renseignements que détient le pouvoir ont le potentiel d'asservir plus que de servir, et toute contestation a le potentiel de mieux assujettir au nom du *bien commun*. Cette situation m'immobilise, l'angoisse de cette vision me tétanise comme Thomas l'obscur devant la mer.

Et pourtant, il suffirait de détourner un instant notre regard du Pouvoir et de le fixer à l'autre extrémité, en bordure de la marge, pour se rendre compte que celle-ci continue de s'étendre en fuyant le centre. À cette extrémité, le rôle de l'artiste ne serait pas tant de résister au pouvoir que de produire une nouvelle marge, un espace qui ferait abstraction du capitalisme pour y activer une pensée singulière, une imagination souveraine. Devant ces nouveaux possibles, je demeure révolté, non pas contre l'aveuglement du pouvoir, mais contre le vide de l'inconnu auquel je fais face. Je regarde dans

la marge pour ne pas tomber et je la prolonge pour empêcher la chute d'Icare, pour le maintenir volant vers le Soleil.

ouvrages cités

- Bataille, G., Collors, R., Klossowski, P., Masson, A., Monnerot, J., Polin, J., Wail, J. (1996). *Acéphale*. Paris : Jean-Michel Place (Original publié de 1930 à 1939)
- Bataille, G. (2007). *La part maudite précédée de La notion de dépenses*. Paris : Les éditions de minuit (Original publié en 1947)
- Bataille, G. (2011). *Étiemble Soixante*. Paris : Lignes (Original publié en 1931)
- Blanchot, M. (2009). *Thomas l'obscur*. Paris : Gallimard (Original publié en 1950)
- Coil, *The Price Of Existence In Eternal Warfare* (1963) Consulté à l'adresse <http://brainwashed.com/existence/docs/publication-price-1963-manifesto.php?site=coil26>
- Crowley A., *Hymn to Lucifer* (1929) Consulté à l'adresse <http://www.poetrynirx.com/poems/hymn-to-lucifer/>
- Grimshaw, J. (2012). *Draw a Straight Line and Follow it: The Music and Mysticism of La Monte Young*. New York: Oxford university Press
- Gysin, S., Wilson T. (2000). *Here To Go*. Londres : Creation Books
- Hugo V., *Les Misérables* (tome I) (origine publiée en 1862) Consulté à l'adresse <http://archive.org/details/lesmisérablesvol1>
- Pastureau, M. (2007). *L'Étoile du diable, une Histoire des figures et des lieux tétrés*. Paris : Seuil (Original publié en 1994)
- Schuman, S. (2012). *The Gentification of the Mind*. Berkeley : University of California Press

Musicographie

- AL31 (2007). *Ulca* [2", Bremen : Tonträgerwerk
- AUN (2012). *Ful Circle* [10" Section : David's Records
- Bauséjour, M. (2009). *Icarus* [12", Montréal : Oni
- Changes (2005). *Icarus - sur Twilight* [7", Bressbaum : Hard-rock

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages cités

- Bataille, G., Caillois, R., Klossowski, P., Masson, A., Monnerot, J., Rollin, J., Wahl, J. (1995). *Acéphale*. Paris : Jean-Michel Place (Original publié de 1936 à 1939)
- Bataille, G. (2007). *La part maudite précédée de La notion de dépense*. Paris : Les éditions de minuit (Original publié en 1947)
- Bataille, G. (2011). *L'anus Solaire*. Paris : Lignes (Original publié en 1931)
- Blanchot, M. (2009). *Thomas l'obscur*. Paris : Gallimard (Original publié en 1950)
- Coil, *The Price Of Existence Is Eternal Warfare* (1983) Consulté à l'adresse <http://brainwashed.com/common/htdocs/publications/coil-1983-manifesto.php?site=coil08>
- Crowley A., *Hymn to Lucifer* (1929) Consulté à l'adresse <http://www.poemhunter.com/poem/hymn-to-lucifer/>
- Grimshaw, J. (2012). *Draw a Straight Line and Follow It: The Music and Mysticism of La Monte Young*. New York: Oxford university Press
- Gysin, B., Wilson T. (2000). *Here To Go*. Londres : Creation Books
- Hugo V., *Les Misérables* (tome I), (original publié en 1862) Consulté à l'adresse <http://archive.org/details/dictionnairety00br>
- Pastoreau, M. (2007). *L'étoffe du diable, une histoire des rayures et des tissus rayés*. Paris : Seuil (Original publié en 1991)
- Schulman, S. (2012). *The Gentrification of the Mind*. Berkeley : University of California Press

Musicographie

- AUN (2007) *Utica* [7"] Bremen : Drone records
- AUN (2012) *Full Circle* [10"] Bochum : Dovalis Records
- Beauséjour, M. (2009) *Icarus* [12"] Montréal : Oral
- Changes (2005) *Icarus*. sur *Twilight* [7"] Bressbaum : Hau-rock

La Monte Young (2003) Poem for Chairs, Tables, Benches, etc. sur *Der Zweck Dieser Serie Is Nicht Unterhaltung Vol. I* [CDr], New-York : La Monte Young
 De Geyter, P. et Pottier, E., (1888) *L'internationale*. Chanson populaire
 Crewe, B. et Gaudio, B., (1965) *The Sun Ain't Gonna Shine Anymore* [enregistré par The Walker Brothers] sur *After The Lights Go Out: The Best Of 1965-1967* [CD] San Francisco : Fontana (1990)

Ouvrages de références

- Bataille, G. (2010). *Le souverain*. Paris : Lignes (Originaux publiés entre 1952 et 1958)
- Bataille, G. (2010). *La littérature et le mal*. Paris : Fata Morgana (Original publié en 1957)
- Beauséjour, M., Hubert, C., Paré, A.-L. (2011). *Icarus*. Montréal : Oboro
- Bréal, M. (1918) *Dictionnaires étymologiques latins*, Paris : Hachette, Consulté à l'adresse <http://archive.org/details/dictionnairety00br>
- Chevalier, J., Gheerbrant, A. (1982). *Dictionnaire des symboles*. Paris : Robert Laffont
- Clauss, M. (2000). *The Roman Cult of Mithras* (R. Gordon, trad.). New York : Rothledge (Original publié en 1990, Munich)
- Cumont, F. (1956). *The Mysteries of Mithra*. New York : Dover Publications
- Duckworth, W. et Fleming, R. Éd. (1996) *Sound and Light: Lamonte Young, Marian Zazeela*. Lewisburg : Bucknell University Press
- Geiger, J. (2002). *Chapel of Extreme Experience, A short history of flicker*. Toronto : Gutter Press
- Littmann, M., Espenak, F., Willcox (2009). *Totality, Eclipses of the Sun*. New York : Oxford University Press
- Schutze, B., Marcil, I. (2008) *Persistence*. Montréal : Fonderie Darling
- Ulansey, D. (1989). *The Origins of the Mithraic Mysteries*. New York : Oxford University Press
- Underwood, S. (2010) *As Loud as Possible, the noise culture magazine*. Chicago : ALAP